

De volta ao futuro da língua portuguesa.
Atas do V Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa
Pôsteres, 4695-4705
ISBN 978-88-8305-127-2
DOI 10.1285/i9788883051272p4695
<http://siba-esel.unisalento.it>, © 2017 Università del Salento

TRAÇOS DE ORALIDADE EM GIL VICENTE

Francesco MORLEO

Resumo

A língua que Gil Vicente utiliza na sua obra está para além do patamar entre português médio e português clássico, mantendo traços dum passado linguístico ainda na memória do seu público. Gil Vicente escolhe cautelosamente formas linguísticas novas e arcaicas, standard e não standard para criar uma esfera social que reflete a sociedade da sua época. Ao longo do século passado, vários autores como Leite de Vasconcelos, Celso Cunha e Paul Teyssier estudaram a obra vicentina em relação aos seus aspetos lexicais e fonéticos, criando uma base de dados útil para estudar, portanto, a língua portuguesa entre o fim do século XVI e a primeira metade do século XVII.

Contudo, a obra vicentina tem ainda muito para dizer-nos: ainda é possível estudá-la no contexto do aspeto interacional entre as suas personagens como reflexo do discurso interacional da sociedade daquela época; quer isto dizer que é possível acrescentar, às considerações já produzidas acerca desta obra no que diz respeito ao binómio uso/camada social, eventuais reflexões acerca dos recursos interacionais usados por Gil Vicente nas suas obras. Será, portanto, proposta uma breve reflexão sobre alguns trechos vicentinos à luz de teorias do discurso e da conversação mais actuais.

PALAVRAS-CHAVE: língua portuguesa; Gil Vicente; pragmática; oralidade; fala.

Introdução: A fala teatral como reprodução da fala real.

A fala reproduzida existe desde que existe, pelo menos, o teatro: autores da antiguidade como Plauto, Terêncio ou Petrónio já tinham ‘gravado’ na sua obra a forma como falava o povo ou determinadas personagens da sua época (cf. o *Banquete de Trimalquião* de Petrónio). Ao longo dos séculos, os dramaturgos usaram sempre a realidade para encenar as próprias obras artísticas.

No âmbito da cultura portuguesa é possível pensar em Gil Vicente como um dos primeiros a propor no teatro da época (séc. XVI), especificamente nos seus autos, traços de oralidade. É conhecimento comum que o objetivo deste tipo de peça teatral (os autos vicentinos) era moralizar divertindo: retratando a sociedade, o autor criticava os vícios e os maus costumes das várias classes sociais. Esta representação da sociedade da época é o que aqui interessa porque, como escrevia Teyssier (2005), o teatro de Gil Vicente é um documento linguístico sobre o Portugal do século XVI. Nas cenas representadas entre 1502 e 1536, Vicente mostra uma extraordinária “galeria de personagens”: cortesãos, frades, lavradores, judeus, pretos, ciganos, padres, criados, capelães, bruxas, regateiras e ainda outros. “Todas as condições e, a partir delas, todas as variantes da língua”:

Encontram-se nos autos vicentinos pastores castelhanos que falam estilo pastoril posto em moda pelos poetas espanhóis Juan de Encina e Lucas Fernández; encontram-se lavradores que falam português rústico, rico em formas arcaicas e regionais; encontram-se mulheres do povo que, na língua portuguesa, apresentam traços bem particulares; encontram-se judeus, pretos, mouros, ciganos, que, em português ou em espanhol, se caracterizam igualmente por uma linguagem original (Teyssier 2005: 1)

Como escreve Castro (1991), o português clássico começa quando morrem os últimos falantes que usavam formas como *olhade*, *queredes* e *cobride*. Estas expressões acabam com o teatro vicentino, cujas personagens femininas usam para se expressar:

A língua literária, especialmente a língua do teatro, é das últimas normas a poder, facultativamente, preservar fósseis linguísticos com uma certa semelhança de vida (tirando partido do artificialismo da ressuscitação para efeitos estéticos). Quer isto dizer que era possível, ou provável, que nenhum actor trabalhando para Gil Vicente possuísse no seu idiolecto formas verbais com [-d-]: elas faziam parte da sua transformação cénica. Era igualmente possível que no público ninguém, ou poucas pessoas, conservassem aquela consoante. Assim, o que este caso significa é que todos – dramaturgo, actor, público – tinham abolido da sua competência linguística activa aquele [-d-], embora o reconhecessem como um arcaísmo. Só assim se explica que recorressem a ele como marca para uma traição imediata da idade, da incultura, ou da imobilidade de algumas personagens. (Castro 1991: 247)

Como escrevia Teyssier (2005), “o facto de uma dada forma ser reservada às mulheres do povo, uma certa palavra aos lavradores, uma determinada pronúncia aos judeus, esclarece ao mesmo tempo com uma nova luz a história dessa forma, dessa palavra e dessa pronúncia”. Mais adiante, falando da linguagem rústica portuguesa inventada por Gil Vicente, afirmava que era possível, “graças à análise da linguagem rústica dos autos, descrever e explicar muitos traços do português popular falado na primeira metade do século XVI”. Contudo, o linguista francês acrescenta que “Gil Vicente trata esta matéria como artista: os autos não são documentos filológicos recolhidos por um linguista, mas obras literárias criadas por um poeta. De modo que essa linguagem

rústica exprimirá a seu modo o temperamento e a sensibilidade artística do próprio Gil Vicente” (Teyssier 2005: 89). Teyssier, falando na sua tese (de 1959) das várias formas arcaicas que encontra na obra vicentina, utiliza um método moderno:

[A]o lermos os autos, sentimos rapidamente que muitas destas variantes não têm significado particular: existiam simultaneamente na língua do tempo. Outras, pelo contrário, estão reservadas a certas personagens, caracterizam certos modos de falar, e, entre outras, a linguagem rústica. Mas como identificá-la? O único método seguro consiste em fazer o inventário completo de todos os traços linguísticos, observando cuidadosamente as personagens que os empregam. Verifica-se então que certas palavras, certas formas, certas expressões, certas construções, são utilizadas por personagens de todas as categorias e que outras, pelo contrário, estão reservadas às personagens rústicas. (Teyssier 2005: 93)

O autor francês recupera o trabalho de Leite de Vasconcelos⁵³ acerca da “confusão das finais em *-eis*, *-ês* e *-és* revelada pelas rimas” na obra vicentina, explicando a origem dessas finais com base nos conhecimentos da fonética do português do sec. XVI.

[S]e os autos se inspiram frequentemente em fontes literárias, por outro lado copiam a realidade. Os inúmeros tipos humanos que figuram no teatro vicentino [...] falam portanto a língua que usam na vida real. Os lavradores portugueses usam, como vimos, a «língua rústica portuguesa»; as comadres falam igualmente português, como as mulheres do povo de Lisboa; os judeus são portugueses ou espanhóis pela língua, e conforme representam os judeus instalados há séculos no País, ou os cristãos-novos vindos de Espanha; o dialecto dos pretos tem por base o português, o dos mouros e dos ciganos baseia-se no espanhol, como na realidade. (Teyssier 2005: 358-359)

Cada ‘grupo sociolinguístico’ tinha as suas próprias características: como acontecia com os “*d* das mulheres”, que identificam por meio de formas arcaicas “as mulheres do povo”, assim sucedia com os judeus, os mouros, os negros e os ciganos. O que podemos ver no trabalho do linguista francês é uma extraordinária análise lexical, fonética e fonológica que ainda hoje parece não ser contradita por investigações posteriores, e que oferece um quadro sociolinguístico da Lisboa quinhentista⁵⁴.

Traços de oralidade em Gil Vicente

Ao analisar alguns trechos da *Barca do Inferno* ou do *Pastoril Português*, é possível encontrar várias marcas de oralidade: repetição de palavras, uso de interjeições, exclamações, interrogações, uso de dêiticos com função vocativa e fática marcam as interações entre as personagens destas peças.

⁵³ Em “Nota sobre a linguagem de Gil Vicente” (1890-92).

⁵⁴ A não esquecer a análise que também Cunha (1984) faz no seu artigo “Regularidade e irregularidade na versificação do primeiro «auto das barcas» de Gil Vicente”, em que o autor brasileiro entrelaça a análise filológica acerca das irregularidades da versificação vicentina com os conhecimentos sobre a fonética da língua portuguesa do século XVI.

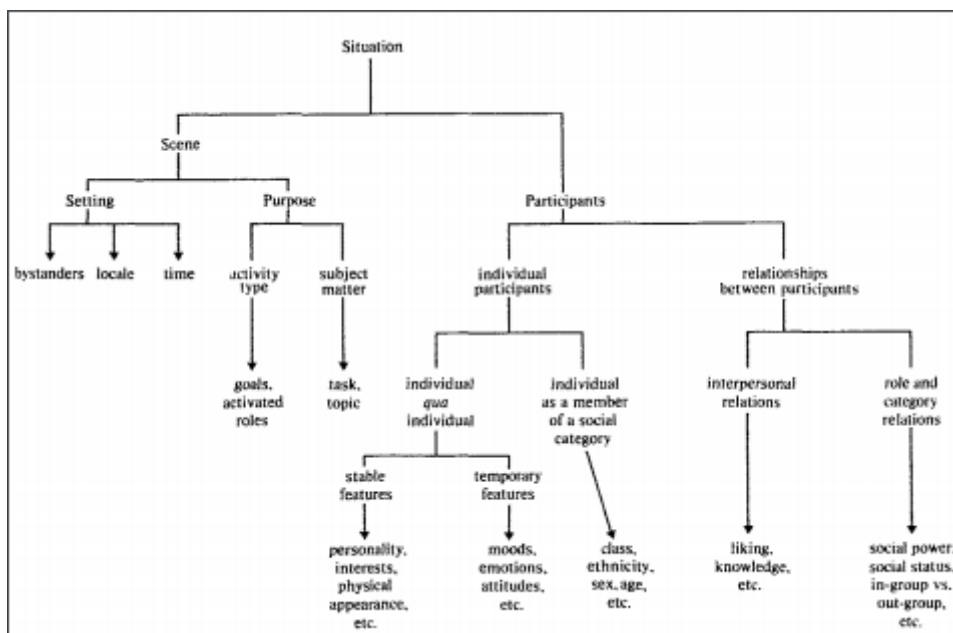
- 1) **Arrais do inferno** À barca, à barca, oulá
que temos gentil maré,
ora venha o caro a ré.
Companheiro. Feito feito.
Diabo Bem está.
Vai ali muit'ieramá
e atesa aquele palanco
e despeja aquele banco
pera a gente que virá.
A barca à barcau u
asinha que se quer ir.
Oh que tempo de partir
louvores a Berzebuu.
Ora sus que fazes tu?
Despeja todo esse leito
- 2) **Fidalgo** Que que que. E assi lhe vai?
Diabo Vai ou vem. Embarcai prestes
segundo lá escolhestes
assi cá vos contentai
- 3) **Fidalgo** Porém a que terra passais?
Diabo Pera o inferno senhor.
- 4) **Fidalgo** A estoutra barca me vou.
Ou da barca pera onde is?
Ah barqueiros não m'ouvis?
Respondei-me. Oulá ou.
Pardeos aviado estou
quant'a isto é já pior
que gericocins salvarnor
cuidam cá que sou eu grou.
- 5) **Fidalgo** Ao inferno todavia
inferno há i pera mi?
Oh triste enquanto vivi
nunca cri que o i havia
tive que era fantasia
folgava ser adorado
confiei em meu estado
e não vi que me perdia.
- 6) **Fidalgo** Pera que é escarnecer
que nam havia mais no bem?
Diabo Assi vivas tu amém
como te tinha querer.
- 7) **Onzeneiro** Dixe nam m'embarco eu nessa barca

- estoutra tem vantagem.
Ou da barca oulá ou
haveis logo de partir?
- 8) **Frade**
Esgrime
Que me praz. Dêmos caçada:
entam logo um contra sus
um fendente ora sus
esta é a primeira levada.
[...]
Quando o recolher se tarda
o ferir nam é prudente
eia sus mui largamente
cortai na segunda guarda.
- 9) **Diabo**
Ea aguarda-me rapaz
por que nam vem ela já?
- 10) **Brísida Vaz**
Diabo
Brísida Vaz
Ui e eu vou pera o paraíso.
E quem te dixe a ti isso?
Lá hei d'ir desta maré.
- 11) **Diabo**
Ora sus dêmos à vela
vós Judeu ireis à toa
que sois mui roim pessoa
levai o cabrão na trela.
- 12) **Diabo**
Corregedor
Diabo
Corregedor
Diabo
Corregedor
Diabo
Que quereis?
Está aqui o senhor juiz.
Ó amador de perdiz
quantos feitos que trazeis.
No meu ar conhecereis
qu'eles nam vem de meu jeito.
Como vai lá o direito?
Nestes feitos o vereis.
Ora pois entrai veremos
que diz i nesse papel. (**Auto da Barca do Inferno**)
- 13) **Caterina:**
Cha cha cha raivarão elas
samicas doudejais vós
s'eu lá vou veremos nós
se sondes cabras s'aquelas.
O decho se chantou nelas
cha cha cha reira de morte
nem no mato nem na corte
nam pode o decho co elas. (**Auto Pastoril Português**)
- 14) **Fidalgo**
Ao inferno todavia
inferno há i pera mi?
Oh triste enquanto vivi

- nunca cri que o i havia
tive que era fantasia
folgava ser adorado
confiei em meu estado
e não vi que me perdia.
Venha essa prancha e veremos
esta barca de tristura.
- Diabo** Embarque vossa doçura
que cá nos entenderemos.
Tomareis um par de remos
veremos como remais
e chegando ao nosso cais
nós vos desembarcaremos.
- Fidalgo** Mas esperai-me aqui
tornarei à outra vida
ver minha dama querida
que se quer matar por mi.
- Diabo** Que se quer matar por ti?
Fidalgo Isto bem certo o sei eu.
Diabo Oh namorado sandeu
o maior que nunca vi.
- Fidalgo** Era tanto seu querer
que m'escrevia mil dias.
- Diabo** Quantas mentiras que lias
e tu morto de prazer.
- Fidalgo** Pera que é escarnecer
que nam havia mais no bem?
- Diabo** Assi vivas tu amém
como te tinha querer.
- 15) **Joane** Abém. Digo: qu' é de Catelina?
E ela estava mofina
disse-me: e que lhe queres assi?
Bem sei eu que j'ela aventa
que ando eu contego à choca
que quando t'eu trougue a roca
j'ela estava rabugenta.
- Caterina** Nam t'empaches de mim não. (Auto da Barca do Inferno)

Podemos ver por meio destes exemplos que Gil Vicente escrevia os diálogos assim como deviam ser lidos pelo ator, imaginando talvez a cena como devia ser interpretada: nestes trechos é possível detetar várias formas ligadas à oralidade, como as interjeições, principalmente *oulá, u, ou, oh, ea, amém*; repetições como *à barca, à barca; feito feito, que que que*, claros sinais de oralidade reproduzida, assim como forma típica da oralidade é a dupla negação (*Nam... não*). Não faltam nos exemplos acima expostos, como na restante obra vicentina, pronomes e nomes com função dêitica e alocutória:

*senhor*⁵⁵, *rapaz*, *nossa doçura*, nos exemplos acima indicam no texto a interação não horizontal entre os falantes (ou personagens); assim como o sarcasmo do Diabo no caso de *nossa*



doçura.

Figura1 (components of situation - Brown & Fraser 1979)

O que Gil Vicente faz é criar situações verosímeis tendo em consideração as várias características duma interação real, criando/reproduzindo uma imagem fiel da sociedade por meio do *code-switching* entre castelhano e português, por meio de marcas da oralidade e formas de tratamento que permitiam, ao público, acompanhar as suas obras teatrais – é necessário aqui lembrar a importância da língua espanhola nos ambientes cortesãos do século XVI: “no século XVI, a própria corte era, de resto, bilingue, em virtude da sucessão de alianças matrimoniais” (Buescu 2004: 15). Assim, a língua espanhola era usada pelas camadas socialmente superiores e os eruditos (a castelhanização lusitana iniciou-se antes da anexação de Portugal com Espanha, com o Tratado de Alcáçovas em 1479, e o castelhano tornou-se uma língua “na moda” nos ambiente letrados portugueses, desde o Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, publicado em 1516). Por meio desta variação linguística, Gil Vicente representa todas as expressões sociais que ele e os seus contemporâneos conheciam (vd. Tocco 1993, 2014).

⁵⁵ Segundo Teyssier (1982), até o início do séc. XVI, o português conhecia apenas o tuteamento familiar ou o voseamento respeitoso. Só após esta data, surgem fórmulas como “vossa graça”, “vossa excelência”, “o senhor”.

Gil Vicente: uma análise *a posteriori*

Encontrados vários traços da oralidade nas peças de Gil Vicente, e confirmado que desempenham no texto teatral uma função pragmática não diferente da que desempenham ainda hoje, é possível tentar uma ulterior análise do teatro vicentino com uma sensibilidade mais atual – uma tentativa certamente ousada, mas que pode levar-nos a perceber, no caso de se confirmar esta hipótese, que a língua e a linguagem funcionam sempre da mesma maneira desde, pelo menos, a idade média. Quer isto dizer que a linguagem sempre conseguiu moldar a língua para que fossem alcançados os objetivos comunicativos dos locutores. Por este motivo, com base em Cardeira (2012), proponho aqui uma análise dos textos vicentinos à luz da teoria da “acomodação do discurso” (Giles e Smith 1979; Trudgill 1986; Coupland 2007).

A teoria da “acomodação” do discurso [...] assume que os falantes podem convergir ou divergir em termos linguísticos desde que desejem (ou não) a aprovação mútua. Ou seja: num acto de fala, quando um interlocutor pretende aproximar-se do outro, esforça-se pelo sucesso da comunicação, “acomodando-se” ao discurso do outro; pelo contrário, quando a aproximação não é desejada, a “rejeição” torna-se visível na não adequação do discurso e na divergência entre os falantes. (Cardeira 2012: 297)

Segundo esta teoria existem dois tipos de acomodação, nomeadamente *short-term accomodation* e *long-term accomodation*, que podem implicar novas variantes linguísticas ou uma verdadeira mudança linguística. Como advoga Cardeira (2012), a acomodação “produz-se pontualmente e em interações particulares”, mas isto não leva necessariamente a mudanças linguísticas. “Uma acumulação de interações particulares poderá resultar na difusão e aceitação dessas variantes que se tornam, deste modo, permanentes em determinado dialeto” (Cardeira 2012: 298). A diferença entre estes dois tipos é mesmo a possibilidade de mudar (*long-term accomodation*) a língua à medida que estas formas são usadas. O *cha cha cha* de Caterina em *Pastoril Português* é um claro exemplo de reprodução da oralidade por meio dessa interjeição reiterada (como aconteceria na interação real). Todos os diálogos da *Barca do Inferno* podem ser analisados à luz da teoria da “acomodação” já que há uma contínua negociação entre o diabo e o fidalgo (ex. 15).

Estas marcas da oralidade, embora o número de ocorrências não seja elevado, dizem muito a respeito de como era entendida a interação entre os falantes. Parece, destes dados, que o discurso era construído como ainda hoje é; a interação entre dois interlocutores é elaborada por meio de formas de tratamento como *o senhor* por parte do

diabo para se dirigir ao fidalgo. Esta forma de tratamento, *o senhor*, usada pelo diabo tem um valor pragmático que vai para além do sentido superficial. Tendo presente o quadro geral acima exposto acerca da obra vicentina, é possível perceber que a forma de tratamento *o senhor* é posta sobre vários níveis interpretativos que levam a entendê-la como uma forma sarcástica de o diabo se relacionar com o fidalgo. O mesmo podemos afirmar em relação à forma *nossa doçura* cheia de ironia; ou ao vocativo *rapaz* usado pelo diabo para falar com alguém hierarquicamente inferior.

A construção dos diálogos em Gil Vicente, como explicado por Teyssier, responde a uma vontade de representação sociolinguística, que passo a denominar “consciência meta-pragmática” (*metapragmatic awareness* cf. Coupland 2007). Interessante é a conclusão de Teyssier quando afirma que a língua utilizada por Gil Vicente no seu teatro é um espelho que reflete a sua sociedade:

A língua de Gil Vicente é um espelho e um testemunho. Através dela, apercebemo-nos do estado linguístico de Portugal na primeira metade do século XVI. Gil Vicente escolhe traços linguísticos bem claros para retratar o mundo da Lisboa manuelina, certos pormenores que transformou em signos, como fez ao tomar as formas verbais com *d* dos velhos do seu tempo e fazendo delas o indicativo das mulheres do povo. (*ibid.*)

As peças (*O Auto da Barca do Inferno* e *Pastoril Português* (só para mencionar as obras aqui apresentadas) estão repletas de interjeições: *cha*, *pardeos* (*pardeus*), *oh*, *ah*, *sim*, *ai*, *hou*, *amém*, *ui*, *oulá*, *eia sus* (são apenas as principais interjeições encontradas na obra vicentina). Quer isto dizer que o autor clássico usa a língua de maneira consciente, jogando com formas standard (o português da corte e o luso-castelhano da aristocracia portuguesa, cf. Cardeira 2012; Castro 2006; Teyssier 1982, 2005) e formas não standard (Teyssier 2005), para apresentar, ao seu público, personagens claramente identificáveis, porque o público tinha conhecimento desses traços linguísticos.

Neste contexto adquire um valor social também a interjeição, que, além de ter um valor interacional forte, leva aqui talvez uma indicação para o público, quando Caterina se exprime com um *cha cha cha*: na “esfera social” criada por Gil Vicente, cada um usa a sua própria forma de se expressar. Assim, através do *code-switching* entre castelhano (luso-castelhano) e português, e entre português standard e português não standard, Gil Vicente cria diálogos como um demiurgo que conhece a sua própria realidade linguística, ele tem conhecimento das regras sociolinguísticas e tem consciência de como construir um diálogo que possa parecer real.

Conclusões

Nesta breve apresentação sobre a oralidade na obra vicentina, verificámos que o autor português usava a língua com uma sensibilidade já muito moderna, usando traços linguísticos vários para identificar as suas personagens, usando formas linguisticamente prestigiadas para deixar exprimir anjos e personagens de camadas sociais superiores e formas desprestigiadas ou arcaicas para mulheres do povo, mouros etc. Gil Vicente escrevia tendo em consideração as características da fala e nas suas obras não faltam repetições e interjeições para os atores (provavelmente) repetirem, assim como ele as tinha escrito, e não faltam exemplos de negação repetida – típico traço da oralidade popular. Ironia e sarcasmo, à base da obra vicentina, são expressos por meio das novas formas de tratamento usadas desde o início de 1500. Formas de tratamento usadas com a mesma relação cognitiva que estaria na base de uma contemporânea análise da interacção.

Bibliografia:

- Brown, P & Fraser, C (1979). *Speech as a marker of situation*. In Scherer, K. R. and Giles H. *Social Markers in Speech*. Cambridge. University Press.
- Cardeira, E. (2012). *Para o estudo do Cancioneiro Geral: uma perspectiva linguística*. In: Armada Costa e Inês Duarte (eds.), *Nada na Linguagem Lhe é Estranho. Homenagem a Isabel Hub Faria*. Lisboa: Ed. Afrontamento. 293-305.
- Castro, I (1991). *Curso de história da língua portuguesa*. Lisboa. Universidade Aberta.
- (2011). *Língua, comunidade linguística, variação e mudança*, In: Nova Gramática didática de português, VV.AA, Ed. Santillana-Constância, Lisboa, 10-32.
- Cunha, Celso F. (1984). *Regularidade e irregularidade na versificação do primeiro Auto das Barcas de Gil Vicente*. In *Língua e Verso*, Sá da Costa, Lisboa.
- Giles, H e Smith, P. M. (1979). *Accommodation theory: optimal levels of convergence*. In H Giles e R. St. Clair (eds). *Language and social psychology*. Oxford: Blackwell, 45 – 65.
- Leite de Vasconcelos, J. (1981). *Nota sobre a linguagem de Gil Vicente*. In *Revista Lusitana*, pp. 340-342.
- Lopes, A. C. M. (2004). *A polifuncionalidade de 'bem' no PE contemporâneo*. A. S. Silva et al (orgs.) *Linguagem, cultura e cognição. Estudos de Linguística Cognitiva*, vol. II. Coimbra, Almedina, 433-458
- (2012). *A polifuncionalidade das expressões de qualquer modo e de outro modo em PEC*. In Armada Costa (eds). *Nada na Linguagem Lhe é Estranho. Homenagem a Isabel Hub Faria*. Lisboa: Ed. Afrontamento. 79 -91
- (1996). *Então: elementos para uma análise semântica e pragmática*. In I. Castro (org.), *Actas do XII Encontro Nacional da APL*. Lisboa: Colibri. 177-190.
- Teyssier, P. (1982). *História da Língua Portuguesa*. Lisboa: Sá da Costa.
- Teyssier, P. (2005). *A língua de Gil Vicente*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Tocco, V. (1993). *Osservazioni sul bilinguismo in Portogallo (sec. XV-XVIII)*, in «Il Confronto Letterario» n. 20.
- (2014). *Gil Vicente nel terzo millennio*, in Valeria Tocco (a cura di), *Gil Vicente, La Barca dell'Inferno*, Colle Val d'Elsa (SI), Vittoria Iguazù Editore, 2014.
- Trudgill, P. J. (1986). *Dialects in contact*. Oxford: Blackwell.

